

Ευστάθιος Γ. Μακρής

Ο Μανουήλ Βρυέννιος και η βυζαντινή εκκλησιαστική μουσική¹

Η επιβίωση της μουσικής θεωρίας του αρχαίου κόσμου στο Βυζάντιο και η διδασκαλία της στα πλαίσια του ανώτερου κύκλου σπουδών, δίπλα στα άλλα μαθήματα του Quadrivium (αριθμητική, γεωμετρία, αστρονομία), είναι ένα ζήτημα που ενδιαφέρει καταρχήν περισσότερο τη φιλολογική, παρά την καθαρά μουσικολογική έρευνα. Τα σωζόμενα μουσικοθεωρητικά συγγράμματα που ακολουθούν αυτή την παράδοση, συχνά αντιγράφοντας τις αρχαίες πηγές τους, δεν ασχολούνται ουσιαστικά με τη μουσική της εποχής τους. Τελείως διαφορετική είναι δε η παράδοση των εγγειριδίων που αφορούν την ψαλτική πράξη, δίνοντας στοιχειώδεις οδηγίες για την κατανόηση της μουσικής σημειογραφίας και της εκκλησιαστικής οκταηχίας: Εδώ το μουσικοθεωρητικό και γλωσσικό επίπεδο είναι σαφώς χαμηλότερο, οι πληροφορίες όμως που δίνονται είναι πολύτιμες για τη μελέτη της βυζαντινής μουσικής².

Η παράλληλη ύπαρξη αυτών των δύο κόσμων³ δημιουργεί ωστόσο την υπόνοια, μήπως οι δύο παραδόσεις λειτουργούσαν τελικά συμπληρώνοντας η μία την άλλη.

¹ Το παρόν άρθρο έχει επενδύσει σε ανακοίνωση που παρουσιάστηκε στα πλαίσια της Ε' Συνάντησης Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου (Κέρκυρα, 3-5 Οκτωβρίου 2003).

² Την πληρέστερη αναφορά στις δύο παραδόσεις μουσικής θεωρίας έχει κάνει ο Christian Hannick στο κεφάλαιο *Byzantinische Musik*, στον 2^ο τόμο του έργου του Herbert Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* (Handbuch der Altertumswissenschaft 12 = Byzantinisches Handbuch 5), Μόναχο 1978, σ. 183-218. Το έργο υπάρχει και σε ελληνική μετάφραση, με τίτλο *Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης*, Αθήνα 1994. Το περί μουσικής τμήμα έρισκεται στον 3^ο τόμο, σ. 383-434, σε μετάφραση Δημήτρη Γιάννου.

³ Ιδιαίτερα γλαφύρια παρουσιάζει ο Νικόλαος Μεσαρίτης, περιγράφοντας τον ναό των Αγίων Αποστόλων στην Κωνσταντινούπολη (Εκφραστικούς του ναού των Αγίων Αποστόλων, γραμμένο γύρω στο 1200), από τη μια το πρακτικό μάθημα της ψαλτικής σε μικρά παιδιά και εφήβους και από την άλλη, σε διαφορετικό σημείο του ναού, τις συζητήσεις των φοιτητών για θέματα της κλασικής μουσικής θεωρίας, στα πλαίσια της σχολής των «θετικών» επιστημών (Quadrivium). Τα σχετικά χωρία παραθέτει ο Egon Wellesz στο έργο *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Οξφόρδη 1961, σ. 62-63.

Μήπως, δηλαδή, η μεν θεωρητική κατάρτιση των μουσικών της εκκλησίας καλυπτόταν από την κλασική μουσική θεωρία, η δε πρακτική από το προφορικό μάδημα ψαλτικής⁴. Η υπόνοια αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι η σύνδεση των δύο παραδόσεων δεν επιχειρείται παρά στις αρχές του 19^ο αιώνα από τον Χρύσανθο τον εκ Μαδύτων, τον διαμορφωτή της νεώτερης θεωρίας της εκκλησιαστικής μουσικής. Μέχρι τότε κανένα εγχειρίδιο της ψαλτικής δεν αναφέρεται π.χ. σε ζητήματα γενών και διαστημάτων στους οκτώ ήγους. Μήπως λοιπόν σε αυτά τα ζητήματα εύρισκε εφαρμογή η μουσική θεωρία του αρχαίου κόσμου, όπως είχε διαμορφωθεί στο Βυζάντιο;

Ένας τρόπος για να το διαπιστώσουμε είναι η μελέτη κάποιων σημείων, όπου φαίνεται να συναντώνται οι δύο παραδόσεις κατά την περιγραφή του τονικού συστήματος. Το μόνο κείμενο, που μπορεί να μας προσφέρει κάποια ουσιαστικά στοιχεία, πέρα από την απλή ονομαστική αντιστοίχιση αρχαίων τρόπων και εκκλησιαστικών ήγων, είναι τα Αρμονικά του Μανουήλ Βρυεννίου, γραμμένο γύρω στα 1300⁵. Τα Αρμονικά αποτελούν και το κορυφαίο σύγγραμμα κλασικής μουσικής θεωρίας στο Βυζάντιο, γι' αυτό και γνώρισε αρκετά μεγάλη διάδοση. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο προαναφερθείς Χρύσανθος εκ Μαδύτων αφιερώνει ολόκληρο κεφάλαιο του Θεωρητικού του στους ήγους «κατά Μανουήλ Βρυέννιον», χωρίς όμως να μπορεί να συσχετίσει τις εκεί παρεχόμενες πληροφορίες με το σύστημα που ο ίδιος περιγράφει⁶.

Καταρχήν πρέπει να δούμε πώς αντιλαμβάνεται ο Βρυέννιος την έννοια του τρόπου ή τόνου. Ως έτση για τις περιγραφές του χρησιμοποιεί, όπως και οι αρχαίοι θεωρητικοί, το δις διά πασών αμετάβολον σύστημα, αποτελούμενο από δύο

⁴ Την υπόθεση αυτή διατυπώνει και ο Chr. Hannick στο μνημονευθέν έργο, σ. 196 της γερμανικής και 401-402 της ελληνικής έκδοσης.

⁵ Εκδόθηκε από τον John Wallis στον 3^ο τόμο του έργου *Opera mathematica*, Οξφόρδη 1699, με λατινική μετάφραση, και από τον G.H. Jonker υπό τον τίτλο *Μανουήλ Βρυεννίου Αρμονικά – The Harmonics of Manuel Bryennius*, Groningen 1970, με αγγλική μετάφραση.

⁶ Χρυσάνθου του εκ Μαδύτων, Θεωρητικόν Μέγα της Μουσικής, Τεργέστη 1832, [ανατ. Αθήνα 1995], σ. 127-130.

οκτάδες (τέσσερα τετράχορδα, συνημμένα ανά δύο, με διάζευξη στη μέση, συν τον προσλαμβανόμενο, 6λ. Σχ. 1). [Ουσιαστικά πρόκειται δέδαια για το σύστημα «τέλειον μείζον» των αρχαίων, αφού το «τέλειον αμετάβολον» περιλάμβανε επιπλέον το «τετράχορδον συνημμένων» (Λα-Σι ύφεση-Ντο-Ρε, ξεκινώντας από τον φθόγγο της μέσης) που ο Βρυέννιος δεν λαμβάνει υπόψη, όπως φαίνεται από τις περιγραφές του και από τα διαγράμματα που παραθέτει⁷]. Πάνω σε αυτό το ποδετεί κανονικά τα επτά είδη οκτάδας (είδη του διά πασών), που σήμερα είναι περισσότερο γνωστά ως «τρόποι»⁸: το μιξολύδιο είδος από την υπάτη μέσων έως την παραμέση, το λύδιο από την παρυπάτη υπάτων μέχρι την τρίτη διεζευγμένων κλπ.⁹ (6λ. Σχ. 2). Παρακάτω παραθέτει κανονικά τους τόνους (ή τρόπους, οι όροι είναι συνώνυμοι στην κλασική μουσική θεωρία), που ως γνωστόν δεν ήταν παρά κλίμακες μεταφοράς ολόκληρου του αμεταβόλου συστήματος, ακολουθώντας την κατάταξη του Πτολεμαίου¹⁰. Σύμφωνα με τον τελευταίο, οι τόνοι είναι επτά, το ποδετημένοι έτσι, ώστε στην κεντρική οκτάδα Μι-Μι (υπάτη μέσων - νήτη διεζευγμένων στη «φυσική» θέση του συστήματος)¹¹ να εμφανίζεται κάθε φορά με τις κατάλληλες αλλοιώσεις το ομώνυμο είδος οκτάδας. Σε αυτή τη σειρά, αντίστροφη από εκείνη των ειδών του διά πασών, ο Βρυέννιος προσθέτει έναν όγδοο τόνο, τον υπερμιξολύδιο, για τη συμπλήρωση της οκτάδας, οπότε προκύπτει η κατάταξη που διέπουμε στο Σχ. 3 (κάθε φθόγγος αντιστοιχεί στην εκάστοτε μέση του αμεταβόλου συστήματος).

⁷ Βλ. Jonker, *Αρμονικά*, σ. 72 και 156.

⁸ Ο όρος τρόπος στη σύγχρονη μουσικολογία αποτελεί ουσιαστικά απόδοση του λατινικού *modus* και δεν αντιστοιχεί απόλυτα με την έννοια της λέξεως στην αρχαία ελληνική μουσική.

⁹ Jonker, *Αρμονικά*, σ. 106, στίχ. 26 κ.εξ.

¹⁰ Ο.π., σ. 116, στίχ. 26 κ.εξ. Προηγείται η αναφορά των 15 τόνων κατά τους νεοαριστοξένειους, αλλά το συγκεκριμένο σύστημα δεν χρησιμοποιείται στη συνέχεια του συγγράμματος.

¹¹ Αν λάβει κανείς υπόψη τους πίνακες της παρασημαντικής που παραθέτει ο Αλύπιος στην *Εισαγωγή* μουσική, διαπιστώνει ότι η «φυσική» θέση του αμεταβόλου συστήματος αντιστοιχεί στον υπολύδιο τόνο, και όχι στον δώριο, οπότε ως οκτάδα αναφοράς πρέπει να θεωρηθεί η Φχ-Φχ, αντί της Μι-Μι. Αυτό όμως αφορά το νεοαριστοξένειο σύστημα των 15 τόνων και όχι το απλοποιημένο του Πτολεμαίου.

Τελικά όμως ο Βρυέννιος δεν αποφεύγει το γνωστό σφάλμα των θεωρητικών του Μεσαίωνα, που αφορά τη σύγχυση μεταξύ τόνου (κλίμακας μεταφοράς) και είδους του διά πασών (τρόπου διάταξης των διαστημάτων μέσα στην οκτάβα). Στο κεφάλαιο με τίτλο *Περὶ τοῦ ὑπὸ ποίων χορδῶν τοῦ πεντεκαιδεκαχόρδου ὄργανου ἔκαστος τῶν ἔξαιρέτων τε καὶ γνωρίμων ὀκτὼ τόνων περιέχεται*¹², τοποθετούνται οι τόνοι πάνω στο αμετάβολο σύστημα, σαν να επρόκειτο για είδη οκτάβας, μολονότι τα τελευταία έχουν ήδη περιγραφεί σε άλλο σημείο. Τον χαμηλότερο φθόγγο (προσλαμβανόμενο) καταλαμβάνει ο χαμηλότερος τόνος (υποδώριος) και η σειρά συνεχίζεται μέχρι τον υπερμιξολύδιο (θλ. Σχ. 4). Είναι φανερό ότι τα διαστήματα που σχηματίζει κανονικά η σειρά των τόνων (Σχ. 3), τα οποία μάλιστα επιβεβαιώνονται με σαφήνεια στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο του συγγράμματος¹³, δεν μπορούν να μεταφερθούν στην οκτάβα Λα-Λα χωρίς την προσθήκη αλλοιώσεων. Για κάτι τέτοιο δεν υπάρχει, όμως, καμία ένδειξη. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι λίγο παρακάτω¹⁴ ο Βρυέννιος φαίνεται να γνωρίζει τη διάκριση μεταξύ τόνων και ειδών οκτάβας, αφού κατηγορεί για αμάθεια όσους τα συγχέουν και αγνοούν τὴν τάξιν τῶν εἰδῶν τῆς μελωδίας [ειδών οκτάβας] ἢτοι τῶν κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν [εκκλησιαστικών μουσικών] καλουμένων ἥχων, και εξηγεί με σαφήνεια: οἱ γὰρ τόνοι πρὸς τὰ εἰδη τῆς μελωδίας ἀντεταγμένως ἔχουσιν, δηλαδή θρίσκονται σε αντίστροφη σειρά!

Μετά από όλα αυτά νομίζει κανείς πως η παρεξήγηση σταματά εκεί και πως ο συγγραφέας στη συνέχεια θα αντιστοιχίσει τους ήχους με τα είδη οκτάβας και όχι με τους τόνους. Και όμως, ήδη από την αρχή του κεφαλαίου *Περὶ τῶν ὀκτὼ τῆς μελωδίας εἰδῶν*¹⁵ μάς δίνει το στίγμα της απόλυτης σύγχυσης: τὰ τοίνυν τῆς μελωδίας εἰδη εἴτ' οὖν [ή αλλιώς] οἱ τόνοι καὶ οἱ τρόποι... καὶ προχωρεί κανονικά στην αντιστοιχίση τόνων και ήχων. Είναι φανερό ότι υπάρχει σύγκρουση δύο στρωμάτων μουσικοθεωρητικής σκέψης: της κλασικής μουσικής θεωρίας, που

¹² Jonker, *Αρμονικά*, σ. 152, στίχ. 19 κ.εξ.

¹³ Ο.π., σ. 160, στίχ. 10 κ.εξ. (Περὶ τοῦ πόσῳ διαστήματι τῆς φωνῆς ἐστιν ἔκαστος τῶν ὀκτὼ τόνων ἔκαστου δξύτερος ἢ διαρύτερος).

¹⁴ Ο.π., σ. 170, στίχ. 10 κ.εξ.

¹⁵ Ο.π., σ. 312, στίχ. 27 κ.εξ.

παρατίθεται ως έχει, και κάποιων νεώτερων αντιλήψεων που προστίθενται. Αν πάμε αρκετά προς τα πίσω, θλέπουμε ότι η διαδικασία τοποθέτησης των τόνων πάνω στο αμετάβολο σύστημα και άρα η σύγχυσή τους με τα είδη οκτάβας συναντάται για πρώτη φορά σε μια δυτική πηγή, στο ανώνυμο σύγγραμμα του 9^{ου} αιώνα που είναι γνωστό ως *Alia musica*¹⁶, όπου προκύπτει η ίδια ακριβώς διάταξη με αυτή του Βρυεννίου, όσον αφορά τα αρχαία ονόματα των τόνων και τη θέση τους στο τονικό σύστημα. Η υπόθεση ότι αυτό το σύγγραμμα μπορεί να θασίζεται σε κάποιο χαμένο βυζαντινό πρωτότυπο δεν μπορεί να στηριχθεί, αφού τόσο η τοποθέτηση των τόνων στην οκτάβα Λα-Λα, όσο και η σχέση 4^{ης} μεταξύ των κύριων ειδών δωρίου, φρυγίου και λυδίου με τα αντίστοιχα υπό- είδη παραπέμπουν κατευθείαν στο γρηγοριανό μέλος και δεν μπορούν, όπως θα δούμε, να έχουν εφαρμογή στο βυζαντινό, όπως το γνωρίζουμε από τις σωζόμενες μουσικές πηγές. Εξάλλου στη Δύση η σύγχυση ίσως έχει να κάνει με τη διαφορετική χρήση των ελληνικών όρων –αφού ήδη από τις αρχές του 9^{ου} αιώνα οι οκτώ τρόποι του γρηγοριανού μέλους ονομάζονταν τόνοι (*toni*)¹⁷–, ενώ για το Βυζάντιο είναι μάλλον ανεξήγητη.

Είναι, συνεπώς, πολύ πιθανό αυτή η προσθήκη στην κλασική μουσική θεωρία να οφείλεται σε δυτική επίδραση, μολονότι είναι δεδομένο ότι η εισαγωγή της κατάταξης των μελών σε οκτώ ήχους ακολούθησε αντίστροφη πορεία, από το Βυζάντιο προς τη Δύση, την εποχή του Καρλομάγνου. Σε δυτική επίδραση μπορεί ίσως να αποδοθεί και ο ακόλουθος νεωτερισμός: Ο Βρυέννιος θεωρεί κάθε ένα από τα νέα είδη οκτάβας (πρώην κλίμακες μεταφοράς) ως αυτόνομο σύστημα με συγκεκριμένη τετραχορδική δομή. Ενώ όμως στο *Alia musica*¹⁸ και γενικότερα

¹⁶ Βλ. Jacques Chailley (εκδ.), *Alia musica (Traité de musique du IX^e siècle). Édition critique commentée avec une introduction sur l'origine de la nomenclature modale pseudo-grecque au Moyen-Âge* (Publications de l'Institut de musicologie de l'Université de Paris 6), Παρίσι: 1965, ιδιαίτερα σ. 107.

¹⁷ Βλ. π.χ. το 8^ο κεφάλαιο (*De tonis octo*) του συγγράμματος του Aurelianus Reomensis με τίτλο *Musica disciplina*, εκδεδόμενου από τον Lawrence Gushee (American Institute of Musicology, Corpus Scriptorum de Musica 21), Ρώμη 1975.

¹⁸ Chailley, *Alia musica*, σ. 200 κ.εξ.

στη μουσικοθεωρητική παράδοση της Δύσης γίνεται διαχωρισμός μεταξύ κυρίων και πλαγίων τόνων (στους πρώτους η οκτάβα χωρίζεται σε μια 5^η και μια 4^η, ενώ στους δεύτερους αντίστροφα σε 4^η και 5^η), στον Βρυέννιο όλοι οι τόνοι αποτελούνται από δύο συνημμένα τετράχορδα συν τον προσλαμβανόμενο για τη συμπλήρωση της οκτάβας. Δίνει μάλιστα σε κάθε φθόγγο της οκτάβας ιδιαίτερο όνομα, παρερμηνεύοντας ίσως τη διδασκαλία του Πτολεμαίου περί ονομασιών «κατά Θέσιν» και «κατά δύναμιν»¹⁹. Σύμφωνα με αυτό το σύστημα, θέλαικα, προκύπτει ενίστε συναφή ανόμοιων διατονικών τετραχόρδων, όπως θλέπουμε στο παράδειγμα του δωρίου τόνου (βλ. Σχ. 5), πράγμα μάλλον ανάρμοστο για την αρχαία μουσική θεωρία.

Και ερχόμαστε στο σημείο που μας ενδιαφέρει περισσότερο: Με αφετηρία την περιγραφείσα σειρά των τόνων, ο Βρυέννιος προσπαθεί να τους αντιστοιχίσει με τους οκτώ ήχους. Θεωρώντας δε ότι οι ήχοι, από τον α' έως τον πλ. δ', είναι τοποθετημένοι σε κατιούσα σειρά οξύτητας, ταυτίζει τον α' ήχο με τον ψηλότερο τόνο, τον υπερμιξολύδιο, και συνεχίζει προς τα κάτω μέχρι τον υποδώριο ή πλ. δ' (βλ. Σχ. 4). Τονίζει μάλιστα πως όταν το μέλος ξεπεράσει την έκταση της οκτάβας που αντιστοιχεί σε έναν ήχο (από τη βάση μέχρι την αντιφωνία), περνάει σε άλλον²⁰. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, οι ήχοι είναι διατεταγμένοι τελείως διαφορετικά, όπως θλέπουμε στο Σχ. 6, ενώ η έκτασή τους δεν είναι καθορισμένη με αυτό τον τρόπο. Οι βάσεις των κυρίων ήχων τοποθετούνται στο τετράχορδο Λα-Ρε, κατά ανιούσα σειρά, και οι βάσεις των πλαγίων στο τετράχορδο Ρε-Σολ, μια 5^η χαμηλότερα από τους αντίστοιχους κυρίους. Συνεπώς τη γαμηλότερη βάση έχει ο πλ. α' και την ψηλότερη ο δ'²¹. Όσον αφορά την έκταση²², στους κυρίους

¹⁹ Jonker, Αρμονικά, σ. 288, στίχ. 30 κ.εξ.

²⁰ Ο.π., σ. 314, στίχ. 6 κ.εξ.

²¹ Βλ. ενδεικτικά Oliver Strunk, «The Tonal System of Byzantine Music», *Essays on Music in the Byzantine World*, Νέα Υόρκη 1977, σ. 3-18.

²² Εκτός από τα συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μελέτη των μουσικών πηγών της θυγατινής περιόδου, στο ζήτημα αναφέρεται και ο Γαβριήλ ιερομόναχος (15^{ος} αι.). Βλ. Christian Hannick - Gerda Wolfram (εκδ.), *Gabriel Hieromonachos: Abhandlung über den*

ήχους το μέλος ανεβαίνει συνήθως μέχρι μια 4^η από τη βάση και κατεβαίνει μέχρι μια 5^η ή 6^η, ενώ στους πλαγίους κατεβαίνει μέχρι μια 4^η και ανεβαίνει μέχρι μια 8^η ή 9^η. Η δε άποψη ότι οι «μελοποιοί», στους οποίους αναφέρεται ο Βρυέννιος όταν μιλάει για τους ήχους, ήταν οι επαγγελματίες της κοσμικής μουσικής, και άρα η σειρά αυτή των ήχων ανταποκρίνεται σε ένα άλλο σύστημα, που υπήρχε παράλληλα με αυτό της εκκλησιαστικής²³, δεν μπορεί να συζητηθεί σοβαρά, αφού δεν ερείδεται σε καμία απολύτως ιστορική μαρτυρία ή μουσική πηγή.

Βέβαια η συγκεκριμένη κατάταξη δεν ακολουθείται μόνο από τον Βρυέννιο, αλλά και από τον Γεώργιο Παχυμέρη, που έγραψε την ίδια περίπου εποχή²⁴. Στο δε ανώνυμο σύγγραμμα που είναι γνωστό ως *Αγιοπολίτης* και απηχεί την παράδοση του 12^{ου} αιώνα το αργότερο, παρουσιάζεται η αντίστροφη ακριβώς κατάταξη, ξεκινώντας από τον υποδώριο τόνο που ταυτίζεται με τον α' ήχο και καταλήγοντας στον υπομιξολύδιο (αντί του υπερμιξολύδιου) που ταυτίζεται με τον πλ. δ'²⁵, χωρίς και πάλι να αποδίδεται η κανονική τάξη των ήχων²⁶. Πιο κοντά στα πράγματα είναι η αντιστοίχιση που δρίσκουμε στις «προθεωρίες της

Kirchengesang (Monumenta Musicae Byzantinae, Corpus Scriptorum de Re Musica 1), Βιέννη 1985, σ. 82, στήλ. 508-515.

²³ Βλ. Αντωνίου Αλυγιζάκη, *Η οκταχήρια στην ελληνική λειτουργική υμνογραφία*, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 34-37, όπου παρουσιάζονται οι απόψεις του J.-B. Thibaut.

²⁴ P. Tannery - E. Stéphanou (εκδ.), *Quadrivium de Georges Pachymère ou Σύνταγμα των τεσσάρων μαθημάτων: αριθμητική, μουσική, γεωμετρίας και αστρονομίας* (Studi e Testi 94), Βατικανό 1940, σ. 97-199, ιδιαίτ. σ. 198-199.

²⁵ Jørgen Raasted (εκδ.), *The Hagiopolites. A Byzantine Treatise on Musical Theory* (Cahiers de l'Institut du Moyen-Âge Grec et Latin 45), Κοπεγχάγη 1983, ιδιαίτ. σ. 12-13.

²⁶ Δεν αποκλείεται η αντίστροφή αυτή να οφειλεται στο ότι ο Αγιοπολίτης υπονοεί είδη οκτάβας αντί για τόνους, οπότε η σειρά των ήχων είναι και σε αυτή την κατάταξη κατιούσα. Επισ. εξηγείται και η αντικατάσταση του υπερμιξολύδιου από τον υπομιξολύδιο, τον οποίο πρέπει σε αυτή την περίπτωση να τοποθετήσουμε κάτω από το μιξολύδιο είδος (βλ. Σχ. 2), δηλ. στο χαρηλό Λα. Πάντως η τοποθέτηση του α' ήχου στην ψηλότερη θέση (στον υποδώριο ή τον υπερμιξολύδιο, ανάλογα αν μιλάμε για είδη οκτάβας ή για τόνους) μαρτυρείται και στο μνημονευθέν κείμενο του Μεσαρίτη (βλ. σημ. 3): *Κατακούσεις οὖν αὐτῶν πρὸς ἄλλήλους διαπορούντων, [...] ίνα τί τε ἡ ὄγδοη διὰ πασῶν ἐπικέκληται καὶ πῶς ὁ τῶν ήχων πρῶτος ἐν αὐτῇ κυριώτατος ἐφευρίσκεται...* (Wellesz, *A History*, σ. 63, υποσ. 1).

Παπαδικής» ή απλώς «παπαδικές», έναν τύπο εγχειριδίου ψαλτικής που δρίσκουμε από τον 14^ο αιώνα και εξής. Εδώ οι τόνοι δώριος, λύδιος, φρύγιος και μιξολύδιος (γίνεται αντιμετάθεση φρυγίου και λυδίου, άγγωστο για ποιο λόγο)²⁷ ταυτίζονται με τους κυρίους ήγους σε ανιούσα σειρά, ενώ οι αντίστοιχοι με το πρόδημα υπό- ταυτίζονται με τους πλαγίους²⁸ (6λ. Σχ. 6). Φαίνεται ότι τελικά οι «μελοποιοί» αναγκάστηκαν να επινοήσουν μια κατάταξη που να δρίσκεται σε αρμονία με τη μουσική πραγματικότητα, μολονότι οι οκτώ ήγοι δεν έχουν σε τελική ανάλυση σχέση ούτε με τις κλίμακες μεταφοράς, ούτε με τα είδη οκτάβας. Άλλα το ζήτημα αυτό δεν μπορεί να συζητηθεί περισσότερο εδώ.

Ένα σημαντικό στοιχείο που δρίσκουμε ειδικά στα Αρμονικά -για να επιστρέψουμε στον Βρυέννιο- είναι ότι η παρουσίαση της αντιστοιχίας τόνων και ήγων ακολουθείται από μια προσπάθεια αιτιολόγησής της. Εξηγεί λοιπόν ο συγγραφέας ότι οι «μελοποιοί» παίρνουν ως βάση το τετράχορδο, και αριθμούν τους φθόγγους (και κατ' επέκτασιν τους αντίστοιχους ήγους) από το 1 έως το 4, αρχίζοντας από τον ψηλότερο²⁹. Η διαπίστωση αυτή έχει μια ισχυρή δόση αλήθειας. Πράγματι, στην εκκλησιαστική μουσική, ελλείψει άλλης ονομασίας των φθόγγων, χρησιμοποιείτο ως βάση το τετράχορδο (Λα-Ρε ή Ρε-Σολ, αναφερόμαστε πάντα σε σχετικά τονικά ύψη) και οι φθόγγοι του έπαιρναν το όνομα, ή μάλλον τον αριθμό του ήγου, του οποίου αποτελούσαν βάση, από τον α'

²⁷ Μια πιθανή αιτία είναι ο χρωματικός χαρακτήρας του 6^{ου} ήγου και του πλαγίου του, που, τουλάχιστον για την εποχή που συζητούμε (14^{ος}-15^{ος} αιώνας), είναι δεδομένος [6λ. Eustathios Makris, “The Chromatic Scales of the Deuterοs Modes in Theory and Practice”, *Plainsong and Medieval Music* 14/1 (Απρίλιος 2005), σ. 1-10]. Αν θεωρήσουμε το αριθμόλογο σύστημα στο χρωματικό γένος, σύμφωνα με την κλασική μουσική θεωρία, τα τετράχορδα υπάτων και μέσων παίρνουν αντίστοιχα τη μορφή Σι-Ντο-Ντο δίεση-Μι και Μι-Φα-Φα δίεση-Λα. Παίρνοντας τώρα το λύδιο είδος οκτάβας, θέλεπομε να σχηματίζεται στους χαμηλότερους φθόγγους του το τετράχορδο Ντο-Ντο δίεση(=Ρε ύφεση)-Μι-Φα, που έχει ακριβώς τη μορφή που γνωρίζουμε από τη βυζαντινή μουσική (ημιτόνιο-τριημιτόνιο-ημιτόνιο). Πιθανόν λοιπόν στην παράδοση το λύδιο είδος να είχε ταυτιστεί με το χρωματικό γένος.

²⁸ Βλ. π.χ. την προδεωρία του κώδικος Barberinus gr. 300, στο: Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Κρυπτοφέρρη 1938, σ. 151-163, ιδιαίτ. σ. 152.

²⁹ Jonker, Αρμονικά, σ. 318, στήχ. 1 κ.εξ.

έως τον δ', ξεκινώντας όμως από τον χαμηλότερο φθόγγο: πέρα από τα όρια του τετραχόρδου άρχιζε η σειρά πάλι από την αρχή (διεξευγμένα τετράχορδα). Η δε «παραλλαγή», κάτι αντίστοιχο με το δυτικό σολφέζ, συνίστατο στην άσκηση του να περνάει κανείς από τον ένα ήχο (δηλαδή φθόγγο) στον άλλο σε συνεχή σειρά, προφέροντας το αντίστοιχο απήχημα. Σε ανιούσα φορά χρησιμοποιούνταν τα απηχήματα των κυρίων ήχων, σε κατιούσα των πλαγίων. Ισως αυτό το γεγονός, καθώς και το ότι οι προδεωρίες της Παπαδικής τονίζουν πάντα πως εάν κατέβει κανείς 4 φωνές (μια 5^η) από έναν κύριο ήχο δρίσκει τον αντίστοιχο πλάγιο³⁰, δημιουργησε στον Βρυέννιο την εντύπωση ότι οι ήχοι αριθμούνται από πάνω προς τα κάτω.

Εξάλλου φαίνεται να έχει κατανοήσει τη σχέση 5^{ης} μεταξύ κυρίων και πλαγίων, αφού τη διατηρεί και στη δική του κατάταξη (Σχ. 4). Χρησιμοποιεί μάλιστα με εύστοχο τρόπο την ακόμη και σήμερα οικεία στους ψάλτες έκφραση πλαγιάζειν το μέλος, για να αιτιολογήσει την ονομασία «πλάγιος», εξηγώντας ότι η «μέση» ενός πλαγίου ήχου (5^η βαθμίδα, που είναι ταυτόχρονα ήση του αντίστοιχου κυρίου) είναι η αφετηρία, από την οποία το μέλος αρχίζει να κινείται προς τα κάτω³¹. Πράγματι, η μελωδική κίνηση που αρχίζει από τη ήση τους και καταλήγει μια 5^η χαμηλότερα αποτελεί πρωτεύον χαρακτηριστικό των κυρίων ήχων.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρων, τέλος, είναι ο τρόπος που ο Βρυέννιος προσπαθεί να περιγράψει με όρους της κλασικής (αρχαίας) μουσικής θεωρίας το απήχημα³² ή ενήχημα, την χαρακτηριστική μελωδική φόρμουλα που ψάλλεται στην αρχή του μέλους και εισάγει στον ήχο³³. Φαίνεται ότι έχει κατά νουν τη ήση μορφή του

³⁰ Βλ. Tardo, *L'antica melurgia*, σ. 158.

³¹ ...πλάγιον δὲ [ἐκάλεσαν, ενν. τον πλ. α'] ἦτοι διὰ τὸ τὴν μέσην αὐτοῦ παρακεῖσθαι τῇ ὑπάτῃ τοῦ πρώτου ηχου ἢ μᾶλλον διὰ τὸ ἀπ' αὐτῆς ἀρχεσθαι πλαγιάζειν τὸ μέλος καὶ ἐπὶ τὸν δευτέρον τῆς φωνῆς τόπον χωρεῖν (Jonker, *Αρμονικά*, σ. 318, στίχ. 23-26).

³² Ο όρος απήχημα συναντάται και στον Παχυμέρη, αλλά με τελείως διαφορετική έννοια (βλ. Tannery-Stéphanou, *Quadrivium*, σ. 130, στίχ. 12-13).

³³ Έπει δὲ τὰ εἰκότα περὶ τῶν τῆς μελωδίας εἰδῶν ἦτοι τῶν κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν, ὡς εἴπομεν, καλουμένων ηχῶν διεληλύθαμεν, ἐχόμενον ἀν εἴη διελθεῖν καὶ περὶ τῆς καλουμένης

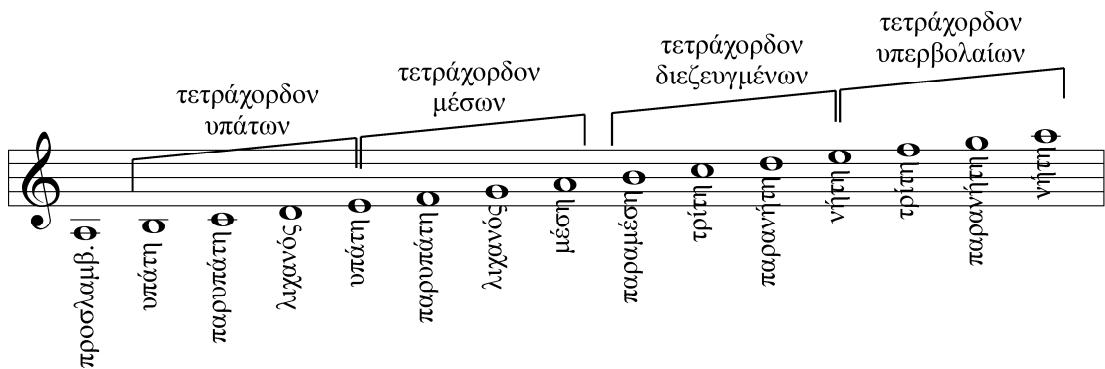
απηγήματος του α' ήχου (ψάλλεται με τις συλλαβές ανανεανες), που διέπουμε στο Σχ. 7, ενώ παρόμοιο είναι και το απήχημα του δ' ήχου (αγια, αρχιζοντας από Ρε). Χρησιμοποιεί δε τους όρους ανάλυσις, που σημαίνει τη συνεχή κίνηση προς τα κάτω, και πρόληψις-πρόχρουσις, που δηλώνουν τη μετάβαση από χαμηλότερο φθόγγυ σε ψηλότερο, σε φωνητική και οργανική μελωδία αντίστοιχα. Αναφέρει λοιπόν ότι, ξεκινώντας από τη «μέση» του ήχου -στην πραγματικότητα από τη βάση του, που είναι και «μέση» του αντίστοιχου πλαγίου-, προηγείται η ανάλυσις, που καταλήγει μια 4^η χαμηλότερα, και έπειτα αμέσως η διά τεσσάρων πρόληψις ή πρόχρουσις, ήτοι πήδημα 4^{ης} προς τα πάνω³⁴. Πώς εξηγείται όμως η αντικατάσταση της 5^{ης}, που θα ήταν το ορθό, με την 4^η? Το πιθανότερο είναι ότι ο Βρυέννιος μεταφράζει λανθασμένα την ανάβαση και κατάβαση τεσσάρων φωνών ή τετραφωνία (5^η) σε διάστημα διά τεσσάρων (4^η). Περιττό δε να αναφέρουμε ότι στους υπόλοιπους ήχους οι μελωδικές φόρμουλες είναι τελείως διαφορετικές από τη μία και μοναδική του Βρυέννιου.

Από όσα προηγήθηκαν γίνεται σαφές ότι ο Βρυέννιος δεν είχε άμεση αντιληψη του τονικού υλικού που περιέγραφε, πράγμα που μπορεί να επεκταθεί γενικότερα στους συνεχιστές της αρχαίας μουσικής θεωρίας στο Βυζάντιο. Η όποια πληροφόρηση είχε για την εκκλησιαστική μουσική -που, σημειωτέον, στην εποχή του άρχιζε να γνωρίζει μεγάλη ακμή με τη δράση του Ιωάννη Κουκουζέλη και άλλων μελουργών- ήταν τελείως επιφανειακή, αφού προφανώς δεν στηριζόταν σε πρακτική εξοικείωση με το αντικείμενο. Το αποτέλεσμα ήταν, όπως είδαμε, οι θεωρητικές του κατασκευές να παρουσιάζουν σοβαρά προβλήματα, ακόμη και εσωτερικής συνέπειας. Συνεπώς η αρχική υπόθεση, ότι η θεωρητική κατάρτιση των ψαλτών ίσως καλύπτονταν από την κλασική μουσική θεωρία, τίθεται εν αιφιβόλω. Φαίνεται ότι η αυστηρή προσκόλληση των διζαντινών λογίων στην αρχαιότητα δεν επέτρεψε τη σύνδεση της θεωρίας με τη μουσική της εποχής τους, όπως συνέβη αρκετά νωρίς στη Δύση. Το τέλημα καλείται να πληρώσει τελικά ο

αύτων προλήψεώς τε και προχρούσεως ήτοι τοῦ κοινῶς καλουμένου ὑπὸ τῶν μελοποιῶν απηγήματος, ὅθεν τε εἰκὸς αὐτὴν ἀρχεσθαι καὶ πῆ γε καταλήγειν (Jonker, Αρμονικά, σ. 320, στίχ. 16-20).

³⁴ Jonker, Αρμονικά, σ. 322, στίχ. 9-17.

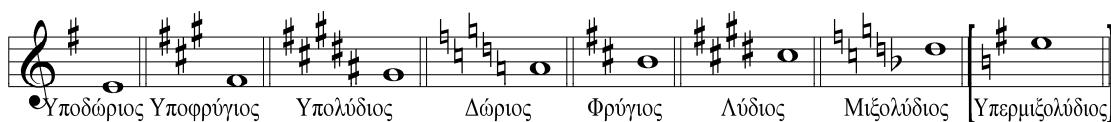
σύγχρονος μουσικολόγος που, όταν αποφασίζει να ασχοληθεί με ζητήματα όπως τα γένη, τα διαστήματα ή ο ρυθμός στην εκκλησιαστική μουσική της Βυζαντινής περιόδου, πέφτει δυστυχώς πάνω σε ένα τείχος.



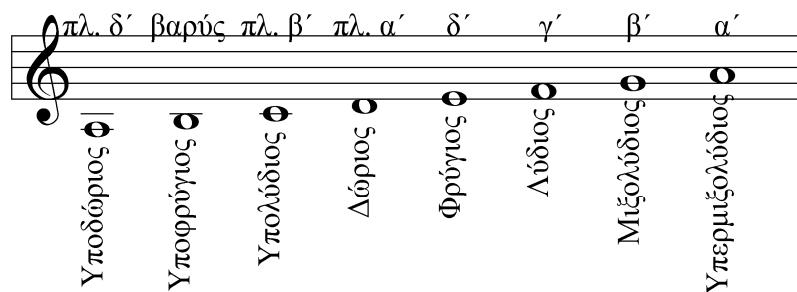
Σγ. 1
Το δις διά πασών αμετάβολον σύστημα



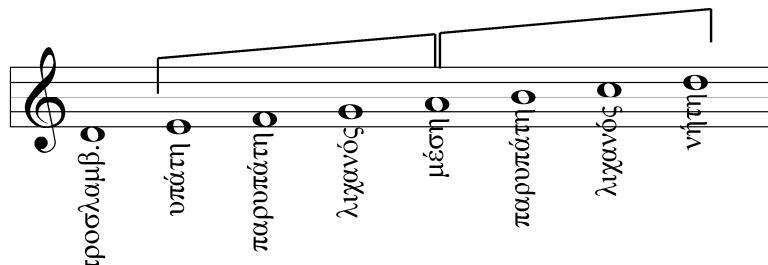
Σγ. 2
Τα επτά είδη του διά πασών



Σγ. 3
Οι επτά τόνοι κατά τον Πτολεμαίο,
συν τον υπερμιξολύδιο για τη συμπλήρωση της οκτάχας



Σγ. 4
Οι οκτώ τόνοι και η αντιστοιχία τους με τους οκτώ ήχους
κατά τον Μανουήλ Βουέννιο



Σχ. 5

Ο δώριος τόνος (ή πλ. α' ἡχος) κατά τον Βρυέννιο



Σχ. 6

Οι έξεις των οκτώ ἡχων και η αντιστοιχία τους με τους αρχαίους τόνους κατά τις προδεωρίες της Παπαδικής



Σχ. 7

Το απήχημα του α' ἡχου στη βασική του μορφή